

A «idade do ouro» do Desenho: de Leonardo da Vinci ao Maneirismo Final

—
Margarida Calado

Iremos começar por justificar a expressão «idade do ouro» usada no título desta comunicação, já que a mesma pode levantar alguma polémica.

Na verdade, consideramos que este período de pouco mais de um século, é dos mais ricos na história do Desenho, tanto a nível dos grandes artistas que o praticaram como a nível do que podemos chamar a consagração de uma teoria do desenho, ou usando a expressão de Vasari, das artes do desenho. Por isso nos atrevemos a designá-lo de «idade de ouro». De outro modo, Arnoldi e Valenti (1996, 42) designam o *Cinquecento* como *o século do triunfo do desenho* e ainda por uma outra razão, porque os desenhos são *a única documentação autógrafa do mestre, o único testemunho directo da sua capacidade criativa, e como tal são valorizados, procurados e recolhidos em colecções*.

Entre os factores que contribuíram para a multiplicação de tratados de arte, nomeadamente de arquitectura, está a redescoberta em 1416, por Poggio Bracciolini do texto do *De Architectura* de Vitrúvio, que embora conhecido por alguns arquitectos

medievais, provocou uma verdadeira florescência de tratados de arquitectura, e não só, a partir do *De re aedificatoria* de Léon Battista Alberti (1436), a que se seguiram, do mesmo autor, o *De pictura* e o *De statua*.

Relacionada com a escrita e publicação de tratados está a luta dos artistas para se libertarem dos vínculos oficiais e corporativos da Idade Média, e pelo reconhecimento da sua arte como liberal e não mecânica. Para isso contribui o entendimento do desenho e da pintura como uma ciência.

No entanto, é preciso que se sublinhe, antes que surjam as primeiras academias de desenho nos finais do século XVI, esta revolução tem lugar nas oficinas dos pintores, onde se realiza a formação do artista, de que pode ser exemplo a oficina de Verrocchio, onde Leonardo praticou métodos que depois usaria com os seus discípulos: *Alla base di tale insegnamento è [...] l'esercizio del disegno, che mira a un dúplice scopo: il raggiungimento di una tecnica perfetta, mediante la quale ottenere già in fase di progettazione dell'opera una chiara visione del risultato finale, e l'acquisizione di una padronanza assoluta del mezzo, tale da consentire una rapida e quasi automatica traduzione in carta delle figure viste o pensate*¹ (Arnoldi, Valenti, 1996, 37-38).

Um outro factor que consideramos ter contribuído significativamente para o desenvolvimento do desenho foi a divulgação do uso do papel, que embora conhecido na Europa desde o séc. XII, de facto foi mais utilizado a partir do século XV e XVI, aliado à invenção da imprensa.

Leonardo da Vinci terá dado um dos contributos fundamentais para o desenvolvimento do desenho, tanto no plano teórico como prático. Utilizou o desenho como estudo preparatório,

1 Na base de tal ensino está... o exercício do desenho, que visa um duplo fim: o alcance de uma técnica perfeita, mediante a qual obter já em fase de projecto da obra uma clara visão do resultado final e a aquisição de um domínio absoluto do meio, de forma a permitir uma rápida e quase automática tradução para o papel das figuras vistas ou pensadas (tradução livre da autora).

fez desenhos arquitectónicos, de mecânica e / ou engenharia, de anatomia, de plantas e animais, de paisagens, no fundo, de tudo o que a sua investigação abarcava.

Infelizmente, o carácter metódico que Leonardo imprimiu ao seu trabalho, que combinava nos seus cadernos, o texto e a imagem, foi em grande medida destruído por Pompeo Leoni, que desarticulou os cadernos por não entender o processo de escrita de Leonardo. Curiosamente, Marani (citado por Viatte, 2005, 9) tinha sublinhado que nas suas primeiras notas o texto e o desenho estavam interligados como meios de expressão.

Leonardo é mesmo assim um dos criadores do que podemos designar por desenho científico, por desenho de projecto, por caderno de campo, consoante as situações. Como afirma Françoise Viatte, em Leonardo o desenho mostra *a origem, a clareza, a pertinência da sua pesquisa* (2005, 7).

Leonardo criou também caricaturas, que são outra forma de expressão em desenho. O estudo da face humana, no que ela tem de singular, foi outra das suas preocupações, donde passou para as «faces monstruosas». Segundo Viatte (2005, 12) em Leonardo, *a arte do retrato, guiada pelo estudo do modelo vivo, pela observação de rostos notáveis ou singulares* é um ponto fundamental que levou alguns historiadores a considerar que ele projectaria uma tipologia do retrato que teve muita influência em círculos milaneses.

Além disso, segundo Arnoldi e Valenti (1996, 40), Leonardo cria também o desenho como *prima idea*, que estes autores designam como *indefinido, em que a repetição dos traços assinala variantes de posições ou efeitos de movimento das figuras*, mas também o *esboço, [...] uma ideia em expansão e em movimento e portanto não traduzível no momento num esquema gráfico preciso*.

Leonardo aprimorou nos seus desenhos o estudo do claro-escuro, que na sua obra antecede a aplicação da cor. É no desenho que se percebe o processo criativo que designamos por *sfumato*: *Et in ultimo che lle tue ombre e lumi sien uniti sanza tratti o segni a uso di fumo* (Libro di Pittura, cit. por Viatte, 2005, 12-13). Mais uma vez citando Viatte (2005, 9) *quando Leonardo desenha, reflecte sobre a luz, define o ponto, a linha, a superfície, o volume*. Os

seus estudos incidem em contornos e sombras, como se pode ver no estudo de panejamentos.

Mas tal como os seus contemporâneos que visam destacar a nobreza da pintura dando-lhe carácter divino, é o próprio Leonardo que afirma; *Das duas partes que compõem a pintura: o contorno que rodeia as formas e objectos pintados — chamado desenho — e o segundo chamado sombra [...] o desenho é de tão grande excelência que não só explora as obras da natureza mas uma infinidade de outras que estão para além delas [...]. Assim concluiremos que não é só ciência mas divino em natureza, citado como tal e que como tal reproduz todas as obras visíveis criadas por Deus.* (Viatte, 2005, 10)

Outro dos grandes criadores do Alto Renascimento é Rafael (1483-1520). Dele não nos chegaram muitos desenhos, em comparação com outros artistas, mesmo assim Arnoldi e Valenti (1996, 64) consideram-nos *tra le più alte mete raggiunte dal Rinascimento italiano*. Desde os primeiros desenhos ele mostra que domina o espaço, conhece a anatomia humana e domina a técnica (idem, 65). Teve além disso a capacidade de assimilar, a partir do momento em que chegou a Florença, em 1504, os exemplos de Leonardo e Miguel Ângelo, mas sobretudo do primeiro, nomeadamente no que se refere ao retrato. Em Rafael acentua-se o equilíbrio com a linha que capta a luz atmosférica que envolve as figuras e as delicadas relações lumínicas com o espaço circunstante, como se pode ver nos estudos para o tema, recorrente na sua obra, da Madona com o Menino.

Em Roma acentua-se a influência clássica em contacto com as obras da Antiguidade. Nos estudos para a «Disputa do Sacramento» nas Estâncias do Vaticano, vemos que já adopta uma metodologia depois seguida nas academias — *o estudo das figuras a partir de modelos nus... para definir mais exactamente a anatomia e o sentido do movimento, e o revesti-las depois com os panejamentos com que aparecem na pintura final* (Arnoldi, Valenti, 1996, 67).

No estudo para a *Escola de Atenas*, ainda é visível a forte contribuição de Leonardo da Vinci que Rafael saberá aliar à concepção espacial criada pelo cenário arquitectónico, que deriva de Bramante, e que será a sua criação mais original.

Um outro aspecto incontornável na obra de Rafael é o facto de ter compreendido a importância da gravura para a difusão da sua obra, tarefa que entregará a Marcantonio Raimondi.

A partir da Estância de Heliodoro nota-se uma mudança profunda na obra de Rafael que é atribuída à revelação do tecto da Sistina por Miguel Ângelo. Esta transformação toca também os seus desenhos, em que *a linha se torna mais fluida e pastosa, desenvolve e cria a figura numa vigorosa volumetria, que se impõe dominadora no espaço circunstante* (Arnoldi, Valenti, 1996, 68). De acordo com os mesmos autores, a produção gráfica deste período é caracterizada pelo claro-escuro e pelos efeitos cromáticos, quer utilize a sanguina, quer a técnica mais antiga da ponta de prata.

Os desenhos preparatórios para as últimas grandes encomendas, como os últimos frescos das Estâncias ou a série de tapeçarias do Vaticano mostram *uma harmonia sem precedentes na beleza da linha, perfeita em todas as partes da obra, na clareza estrutural da composição exactamente equilibrada e na unidade pictórica e de claro-escuro que atinge um novo sentido de monumentalidade das figuras inscritas no espaço*. (Arnoldi, Valenti, 1996, 68).

A terceira grande figura do Renascimento é Miguel Ângelo e a forma privilegiada pela qual se exprimiu foi o desenho de figura humana.

Quando olhamos os desenhos de Miguel Ângelo, verificamos que ele também seguiu um método depois observado nas academias, que foi a cópia de outros mestres, nomeadamente Giotto, na Capela Peruzzi, em Santa Croce, e Masaccio, de que se conhecem desenhos a partir de figuras da Capela Brancacci, nomeadamente a Expulsão de Adão e Eva do Paraíso, que o influenciou claramente no tratamento do mesmo tema no teto da Sistina.

Neste aspecto, Leonardo era concordante, já que, a propósito da cópia dos mestres, afirma: *Il pittore debbe prima suefare la mano col ritrarre disegni di mano di boni maestri, e fatto detta suefazione col giudizio del suo precettore, debbe di poi suefarsi col ritrarre cose di rilievo bene, com quelle regole che del ritrar de rilievo si dirà* (Marani, 2011, 13).

Miguel Ângelo também copiou obras clássicas de escultura

como o Laocoonte ou o Torso do Belvedere, o que mais uma vez o coloca como precursor do processo académico.

Mas aquilo que distingue Miguel Ângelo dos outros mestres é não só a sua capacidade de variar o mesmo tema como o pico de emoção que confere às suas figuras (Joannides, 2003, 7).

Os seus desenhos contribuem — pela influência que teve sobre os seus contemporâneos — para o primado do desenho como Vasari teorizará.

No entanto, não podemos esquecer que Miguel Ângelo, como atesta Vasari, terá destruído muitos dos seus desenhos, certamente por os entender como elementos de um processo a não utilizar, pelo que deviam ser destruídos, ou para não mostrar os caminhos pelos quais atingia a perfeição: Michelangelo *abbruciò gran numero di disegni, schizzi e cartoni fatti di man sua, acciò nessuno vedessi le fatiche durate da lui et i modi di tentare l'ingegno suo, per non apparire se non perfetto* (Vasari, apud Ragioneri, 2011, 64).

Mas dos que chegaram até nós, a maior parte são de facto estudos preparatórios e não desenhos acabados, muitas vezes reduzidos a fragmentos do corpo humano, a linhas essenciais que só lhe serviam para esclarecer o que tinha na sua mente. Exceptuam-se contudo os desenhos que ofereceu aos amigos, como os que realizou em 1532-1533 para oferecer a Tommaso Cavalieri (a quem também dedicou poemas) e que são temas mitológicos relacionados com a admiração que sentia pela beleza do amigo (Arnoldi, Valenti, 1996, 74-75) ou os que foram dados a Vittoria Colonna, de temática religiosa.

É de sublinhar que Cosme I Médici decidiu coleccionar desenhos, pelo que já no final da vida de Miguel Ângelo, conseguiu convencer Tommaso Cavalieri a ceder-lhe uma «Cleópatra», de 1535, afirmando este contudo que lhe custava mais separar-se de tal desenho do que dum filho (Ragioneri, 2011, 62).

Também os descendentes de Miguel Ângelo começaram a coleccionar os desenhos e já no início do séc. XVII transformaram uma parte da casa de família na via Ghibellina, num museu dedicado à memória de Miguel Ângelo — a actual Casa Buonarroti.

Para Miguel Ângelo *o desenho é o elemento prioritário de*

qualquer expressão artística, enquanto concretização da ideia que o artista formou na mente com base no estudo da natureza (Arnoldi, Valenti, 1996, 71). Para ele o desenho faz pois parte de um processo intelectual, ou seja, a arte tem a sua origem *na mente e não nas mãos*.

De todos os seus desenhos é necessário destacar o estudo para a Batalha Cascina, dominado pelos corpos nus dos soldados surpreendidos pelo inimigo quando se banhavam no Arno. Esta obra teve influência notória nos artistas do período maneirista.

É ainda de sublinhar que Miguel Ângelo também realizou desenhos arquitectónicos, como o projecto para a fachada da Igreja de S. Lourenço, nunca concretizado, e desenhou igualmente fortificações, sobretudo entre 1528 e 1529, quando foi nomeado «general governador e procurador das fortificações», durante a república florentina, após a expulsão dos Médici (Ragioneri, 2011, 66).

No último período da sua obra, em Roma, Miguel Ângelo é tocado pela profundidade espiritual da Contra-reforma, que se traduz num empobrecimento formal dos seus desenhos, que ganham em intensidade espiritual, tornando-o precursor do Barroco.

Entretanto, enquanto estes mestres desenvolviam a sua obra, publicavam-se tratados de arquitectura, ilustrados, em que o desenho estava presente, destacando-se as edições de Vitruvius: a de Fra Giocondo, de 1511, impressa e com 140 ilustrações xilografadas; a de Cesare Cesariano, de 1521, e a de Daniele Barbaro, de 1556, ilustrada por Palladio. Segundo Eduardo Corte— Real (2001, 33), *Fra Giocondo, talvez o menos comprometido com a imposição do seu estilo individual, produz as suas ilustrações como retratos da arquitectura renascentista corrente. Cesare Cesariano, do círculo bramantesco de Milão revela um inquestionável talento gráfico e faz, claramente, passar a mensagem estilística de Bramante. Palladio, ilustrador de Barbaro, exhibe os seus conhecimentos arqueológicos e antecipa o rigor da sua ‘caligrafia’ arquitectónica pré-legitimando-a.*

Quase simultaneamente vão surgindo novos tratados de arquitectura, que no entender do mesmo autor (Corte-Real, 2001, 30) representam um instrumento de divulgação e demonstração de sabedoria, oposto ao secretismo dos pedreiros ou mestres-de-obras

medievais. Assim o *Tratado de Architectura* fornece a oportunidade única de demonstrar o saber nas áreas de ponta da época, desde a Filosofia através da Estética e da Ética até às Ciências Naturais, passando pela História da Antiguidade, pela Geometria Descritiva e Generativa, até à divulgação de uma nova ciência chamada Desenho.

Ao contrário do sobrevivente tratado de Vitrúvio e do *De re Aedificatoria* de Alberti, não ilustrados, os novos tratados usam o desenho como fio condutor, como acontece no de António Averlino, conhecido como Filarete, escrito entre 1461 e 1464.

Outro autor de tratados é Francesco di Giorgio Martini, arquitecto de Siena com actividade conhecida ao serviço de grandes mecenas do Renascimento, como Federico de Montefeltro, Giangaleazzo Sforza, duque de Milão, ou Afonso, duque de Calábria. A sua obra teórica, *Architettura civile e militare*, chegou até nós em várias versões manuscritas, mas ao contrário do humanista Alberti, ele soube aplicar as regras de proporção antigas às tipologias do seu tempo. A primeira redacção da sua obra remonta à época em que esteve ao serviço do duque de Urbino (1478-1481), mas o *Codex Saluzzianus*, de Turim, tem uma parte destinada a publicação, ilustrada com desenhos onde mostra tanto a cópia de elementos antigos como a capacidade de fazer reconstituições. A segunda versão do tratado, provavelmente posterior a 1496, a princípio considerada devida ao apoio de um humanista, pode comprovar a evolução e maturidade do próprio arquitecto. Mas todas as versões do tratado têm em comum precisamente um texto ricamente ilustrado, em que os desenhos comentam e completam o texto. E como ele próprio afirma: *Sem o desenho, o arquitecto não pode exprimir suficientemente o seu conceito* (cit. por AA. VV. 2003, 41).

A polémica obra *Hypnerotomachia Poliphili*, que não é um tratado de arquitectura, contém na sua primeira parte diversas descrições de obras de arquitectura da Antiguidade e a representação desenhada de modelos arquitectónicos que evocam essa época. Qualquer que seja o seu autor — o que aqui não nos cumpre discutir — foi publicada em Veneza, em 1499, na célebre casa editora de Aldo Manuccio. No entanto, também aqui o desenho como projecto, ou seja como actividade intelectual, em antítese à

prática ou trabalho manual, é um elemento fundamental e *abre caminho ao conceito de disegno — pai! de todas as artes —, que se estabelecerá em meados do século XVI para reger todos os outros géneros artísticos.* (AA. VV. 2003, 51).

Finalmente, teremos de referir os tratados de arquitectura produzidos no século XVI, ou seja, os de Serlio, Vignola e Palladio.

A primeira obra publicada de Serlio, o *Libro IV de Regole general di architettura*, que data de 1537, abre um capítulo doravante recorrente na teoria da arquitectura. As cinco ordens, ou seja, toscano, dórico, jónico, coríntio e compósito. Entre os livros que se seguem, o *Libro III*, de 1540, dá exemplos de edifícios monumentais da Antiguidade; o *Libro V* é dedicado a templos; o *Libro Extraordinario* apresenta 30 portas, os livros VI e VII são dedicados a habitações. A estes acrescentam-se os dois primeiros dedicados à geometria e perspectiva e um oitavo, mais recentemente descoberto, que dá o modelo de uma cidade baseada num acampamento militar, caracterizando-se precisamente por apresentar os desenhos de toda a cidade. De facto, como afirma Ferreira (2010, 33) *a obra de Serlio distingue-se pela intenção de fornecer exemplos desenhados da arquitectura da Antiguidade, numa versão maneirista, a la mode, que podiam ser facilmente copiados...*

No caso particular da obra de Vignola — *Regole delle cinque ordini d'architettura*, (Roma, 1562), a imagem, ou seja, o desenho, predomina sobre o texto: é composta por 32 chapas de cobre acompanhadas de comentários sucintos, que constituem o único texto para além da introdução.

Sendo um dos manuais mais usados desde que foi publicado até ao século XX, é significativo que no frontispício apareça o retrato do arquitecto, munido do compasso e enquadrado por duas figuras que aludem à teoria e à prática da arquitectura, baseadas não no exemplo dos Antigos mas na presença do arquitecto que também assim reafirma o seu estatuto social.

Quanto à obra de Palladio, ricamente ilustrada, deveria ser um retomar de Vitruvius, tendo sido planificada em dez livros, mas acabou por ficar reduzida a *I quattro libri dell'Architettura*. Uma das originalidades do tratado de Palladio é que ele é ilustrado com

as suas próprias obras, pelo que adquire um carácter autobiográfico, mas há que sublinhar o rigor da sua obra pelo facto de as ilustrações de edifícios se apresentarem sob a forma de planta, alçado e corte, pelo que se torna um modelo para manuais de arquitectura de épocas posteriores.

Mas nas gravuras do seu tratado, Palladio idealizou as suas próprias construções. Os palácios e villas, a maior parte das quais estava então inacabada, são completados nas ilustrações e submetidos por vezes a uma axialidade mais rigorosa do que a permitida pelas condições concretas do terreno (AA. VV. [C. Jobst], 2003, 112).

Consequentemente, e para não nos alongarmos mais, cremos ter demonstrado a importância do desenho / ilustração na teoria da arquitectura do século XVI.

No entanto, do ponto de vista teórico, é incontornável a figura de Francisco de Holanda, que em toda a sua obra deu importância relevante ao desenho: *Aqui tem logo o seu lugar o desenho a que eu aproprio a segunda parte da pintura, que é a proporção, e a primeira obra visível. Mas quem quiser saber em que consiste toda a ciência e força desta arte que celebro, saiba que ela consiste toda no desenho, ou debuxo.* (Holanda, cap. 16º, 1984, 44).

Na obra realizada no regresso de Roma — *Da Pintura antiga* — identifica praticamente pintura e desenho e considera-o o fundamento das outras artes, ou seja, da escultura e da pintura: *E aquele que aprende para escultor, ou para pintor, não cure de perder tempo em esculpir, nem pintar, nem impor as cores muito lisas e muito perfiladas: mas somente ponha todo o seu estudo em saber desenhar.* (Holanda, cap. 16º, 1984a, 45). E noutro momento afirma: *porque não somente a escultura é parte e membro da pintura, mas assim como escultor não o pode ser sem saber desenhar ou pintar; assim mesmo o pintor excelente nunca poderá conseguir a perfeição da sua arte se não souber muito excelentemente esculpir... Sobretudo será o desenhador ou pintor de que falo mestre de arquitectura...* (Holanda, Cap. 8º, 1984a, 34).

Nesta mesma fase, escreve um verdadeiro manual de como fazer um retrato — *Do tirar pelo natural* — onde está patente a importância do desenho no estudo do modelo. Assim, afirma:

Tira-se ao natural em desenho nestas maneiras: de iluminação, de pintura de óleo, de pintura de fresco, de têmpera, e de escultura em mármore ou pedra, e em relevo de prata, ou de metal e bronze, ou em fundo e doutras maneiras em que tiraram os famosos homens antigos e alguns modernos e estas são as mais nobres das que eu saiba. (Holanda, cap. 3º, 1984b, 21).

Por outro lado, no prólogo desta mesma obra, quando refere a sua ida a Santiago de Compostela, acompanhando o Infante D. Luís, conta como no regresso passou algum tempo no Porto em casa da Brás Pereira, que aliás lhe sugeriu a realização desta obra para completar o seu *Da pintura antiga*, e diz que o Infante o encarregou de ir a Santo Tirso, *dizer a um gentil-homem, criado do cardeal Fernes*², *que entregasse ao dito Braz Pereira umas cabeças de gesso antigas que vieram de Roma, para lhas mandar por água a Lisboa* (Holanda, Prólogo, 1984b, 11-12). Estes gessos serviriam muito provavelmente para o estudo do antigo através do desenho.

Na obra escrita já no final da vida, quando se retira para um monte entre Lisboa e Sintra — *Da ciência do desenho* — reforça a ideia da importância do desenho mas sobretudo enumera as suas utilidades, parecendo antecipar Machado de Castro. Aí enumera como o desenho é importante para a Igreja e para os príncipes que inclusivamente deverão saber desenhar, porque não só poderão escolher melhor os projectos que lhes apresentarem, como retratando os seus súbditos directos os poderão conhecer melhor e assim escolhê-los para os cargos que se adequarem melhor à sua personalidade (Holanda, 1985).

Há ainda que sublinhar que é decididamente Holanda que distingue o desenho / pintura como IDEIA, antecipando assim os teóricos do maneirismo final, como Zuccari.

Para ele, a pintura é *uma declaração do pensamento em obra visível e contemplativa*. (Holanda, 1984a, 20). E a pintura estrutura-se a partir de três preceitos: *a invenção ou Ideia; a proporção ou simetria; o decoro ou decência* (ibidem, 21). E mais adiante,

explicita: *digo que a primeira entrada desta ciência e nobre arte é a invenção, ou ordem, ou eleição a que eu chamo ideia, a qual há-de estar em o pensamento. E sendo a mais nobre parte da pintura, não se vê de fora, nem se faz com a mão, mas somente com a grande fantasia e imaginação.*

E dissertando sobre o processo criativo do artista, explica: *e depois dele nesta meditação ter longamente imaginado e enjeitado muitas coisas, e escolher de bom o mais fermoso e puro, quando já o tiver consultado mui bem consigo, ainda que com nenhuma outra coisa tenha trabalhado senão com o espírito, sem ter posto outra alguma mão na obra, pode-lhe parecer que tem já feito a mor parte dela.* (Holanda, cap. 14º, 1984a, 42-43).

Toda esta argumentação é, de facto, a defesa da pintura como arte liberal, ou seja, como criação da mente e não da mão, como arte mecânica. Holanda deu assim fundamentos teóricos aos artistas que lutarão pela nobilitação da sua arte.

O pintor, como criador, é equiparável a Deus, que também concebeu a criação antes de a concretizar.

Vasari que, de facto, escreve depois de Francisco de Holanda, que deve ter iniciado o «Da pintura antiga» por volta de 1541, já que a primeira edição das «Vidas» é de 1550, tem uma posição muito próxima, ao interpretar o “desenho” como a expressão visível do conceito formado no espírito (Panofsky, 2000, 80). E por isso, as artes do desenho, ou seja, a arquitectura, a escultura e a pintura são incumbidas da missão de realizar e exteriorizar, recorrendo a procedimentos técnicos, o “desenho” produzido imediatamente no espírito (Ibidem).

Panofsky, como se sabe, não cita Holanda, e é provável que também Vasari não o pudesse ter lido antes da publicação da sua obra. Mas é certo que ambos, Holanda e Vasari, escrevem sob o influxo da personalidade de Miguel Ângelo, que terá sido, em nossa opinião, o inspirador destas ideias.

E a partir daqui abre-se o caminho para a teoria do desenho moderno, que marca o final do século XVI (e do período que designámos de «idade do ouro do desenho») com Federico Zuccari, na obra *Idea de'pittori, scultori ed architetti*, para quem o *concetto*

é no artista uma representação preexistente, um *disegno interno*, a partir do qual se passa à realização ou *disegno esterno*. A linha é a substância visível do desenho interior. A arte deixa de ser imitação da natureza e a partir daí tudo é possível e legítimo, e os artistas que se limitam a imitar a natureza colocam-se, de facto, ao nível dos artesãos. Por isso, Zuccari aponta três níveis para o *disegno esterno*: *Naturale, artificiale, fantástico-artificiale* (Hocke, 1967).

Com o final do século XVI fecha-se o ciclo que designámos como «idade de ouro do desenho» a partir de agora difundido através das Academias, que primeiro em Florença, depois em Roma, acabarão por estender-se a toda a Europa.

Bibliografia

AA. VV. (2003) — *Teoria da arquitectura do Renascimento aos nossos dias*. Köln, etc.: Taschen

ARNOLDI, Francesco Negri e VALENTI, Simonette Prosperi (1996) — *Il Disegno nella storia dell'arte italiana*. Roma: La Nuova Italia Scientifica

CÔRTE-REAL, Eduardo (2001) — *O Triunfo da Virtude. As origens do desenho arquitectónico*. Lisboa: Livros Horizonte

FERREIRA, J. M. Simões (2010) — *História da teoria da arquitectura no Ocidente*. Lisboa: Nova Vega

HOCKE, G. R. (1967) — *Labyrinthe de l'Art fantastique*. Paris: Editions Gonthier

HOLANDA, Francisco de (1984a) — *Da Pintura antiga*. Lisboa: Livros Horizonte

_____ (1984b) — *Do tirar pelo natural*. Lisboa: Livros Horizonte

_____ (1985) — *Da ciência do desenho*. Lisboa: Livros Horizonte

JOANNIDES, Paul (2003) — *Michelangelo*. Milan: 5 Continents Ed. (Louvre Drawing Gallery)

MARANI, Pietro C. e RAGIONIERI, Pina (Catalogo a cura di...) (2011) — *La scuola del mondo. Leonardo e Michelangelo. Disegni a confronto*. Firenze: Silvana Editoriale

PANOFSKY, Erwin (2000) — *Idea: A evolução do conceito de belo*. S. Paulo: Martins Fontes

VIATTE, Françoise (2005) — *Leonardo da Vinci*. Milan: 5 Continents Ed. (Louvre Drawing Gallery)